

IM 33 (3-4) 2002.
IZ MUZEJSKE TEORIJE I PRAKSE
MUSEUM THEORY AND PRACTICE

POČECI INDUSTRIJSKOG DIZAJNA U HRVATSKOJ

Usporedba industrijskog dizajna keramičkog posuđa 1950-ih u Hrvatskoj i Finskoj

KORALJKA VLAJO □ Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

sl.1 Marta Šribar: Crno bijeli servis, 1957.
godina; u stalnom postavu MUO

sl.2 Marta Šribar: Crno - bijeli servis na 2.
zagrebačkom triennalu, 1959.



UVOD. Između Hrvatske i Finske, rubnih zemalja Europe, nekoliko je klimatskih zona i dvije tisuće kilometara zračne udaljenosti. Imaju, međutim, sličnu povijest malih, nerazvijenih nacija koje su pedesetih doživjele snažan val industrijalizacije i urbanizacije. Stoga je zanimljivo pratiti razvoj jednog značajnog aspekta industrijskog dizajna - dizajna keramičkog posuđa, u kojem obje zemlje kreću sa slične početne točke.

U proizvodnji uporabne keramike finska tvrtka Arabia danas spada u sam vrh svjetskog dizajna, dok je hrvatski Inker, nekadašnja Jugokeramika, pri samom dnu.

HRVATSKA 1950-ih. Pedesetih godina, industrijski dizajn u Hrvatskoj balansirao je između dvaju suprotnih čimbenika. Intezivna industrijalizacija donijela je, među mnogim nedizajniranim, loše dizajniranim ili kopiranim predmetima, i neke klasike hrvatskog industrijskog dizajna. S druge strane, razvoju profesije dizajnera kao jedne od ključnih osoba u industriji ispriječio se tadašnji sustav netržišne ekonomije.

Entuzijazam za dizajn tih je godina potaknut osnivanjem niza strukovnih organizacija i grupa (ULUPUH, Exat 51, SIO - Studio za industrijsko oblikovanje, CIO - Centar za industrijsko oblikovanje) te prve, na žalost kratkovjeke, visokoškolske ustanove za obrazovanje dizajnera - Akademije primijenjene umjetnosti u Zagrebu.



Muzej za umjetnost i obrt u to je vrijeme jedno od žarišta događanja na polju dizajna u Jugoslaviji. Pedesetih se u MUO osniva Zbirka industrijskog dizajna, koju vodi kustos Radoslav Putar. Agilni kustosi Muzeja priređuju tih godina niz izložaba o dizajnu. Već 1957. u MUO je predstavljen materijal kojim nas je grupa SIO zastupala na XI. milanskom triennalu.

Ovaj nastup ujedno je i najveći međunarodni uspjeh hrvatskog dizajna: na Triennalu 1957. SIO osvaja srebrnu medalju.

Slijede *Skandinavski oblik* (1962.), *Industrijsko oblikovanje* u Italiji (1963.), *Oblikovanje* (u suradnji s ULUPUH-om, 1963.), izložba radova *Vjenceslava Richtera* (1964.), *Norveška umjetnost i dom* (1966.), *Zagrebački salon 66* (1966.), *Finski oblik* (1966.), *Namještaj Michaela Thoneta* (1969.), te *Lijepo + dobro - Iskra design* (1969.).

JUGOKERAMIKA. Jugokeramika, današnji Inker, osnovana je 1953. godine i ubrzo je izrasla u najjačeg proizvođača keramičkog posuđa u bivšoj Jugoslaviji. Premda je bolovala od istih bolesti kao i ostatak jugoslavenske industrije - inertnosti proizvodnje i nesustavnog planiranja proizvoda - pedesetih i šezdesetih godina iz tog pogona izašlo je nekoliko predmeta koji spadaju u klasike hrvatskog dizajna. U to vrijeme Jugokeramika surađuje s nizom dizajnerica koje povre-



meno uspijevaju premostiti jaz između inertne proizvodnje i potreba potrošača.

Keramičarka Jelena Antolčić u Jugokeramiku je došla već godinu dana nakon osnutka tvornice. Završila je zagrebačku ŠPU (Školu za primijenjenu umjetnost) pod vodstvom Stelle Skopal. U Jugokeramici radi do 1970. godine na oblikovanju porculanskih servisa. Formu njenih servisa odlikuju čistoća i funkcionalnost. Servis *Trokut* koji se nalazi u zbirci Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu, nepravilnog, trokutastog oblika i pastelnih boja, proizveden je 1962. godine.

Marta Šribar završila je Akademiju primijenjene umjetnosti u Zagrebu 1955. godine. Bila je članica uprave ULUPUH-a. Kao članica SIO, izlagala je na *XI. milanskom triennalu*. Autorica je mnogih Jugokeramikinih servisa. Servis iz 1957., izvana obojen crno, iznutra bijele boje, izložen je na spomenutom *Triennalu*, a Bernardi, Radić te Darko Venturini navode ga kao primjer dobrog dizajna. Isti servis izložen je i na *Drugom zagrebačkom triennalu*, a danas je u stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt.

Dragica Perhač - Hercigonja završila je ŠPU 1957. godine i odmah se zaposlila u Jugokeramici. Njen popularan servis za crnu kavu *Brazil* iz 1962. godine izložen je u stalnom postavu Muzeja. Servis je dobitnik Jugokeramike nagrade.

Stella Skopal se nakon diplome na Umjetničkoj akademiji usavršavala u Beču, gdje je svladala tehniku lončarskog kola koju je kasnije prenosila generacijama svojih učenika u Školi primijenjene umjetnosti. S Jugokeramikom je počela surađivati 1956. godine na izradi porculanskih boca za žestoka pića. Plosnate, neobojene boce različitih dimenzija karakterizira ovalna forma i naglašeno sužavanje od širokog dna prema grlu. Dvije boce, koje su izložene i na *XI. milanskom triennalu*, nalaze se u stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt. Stella Skopal surađivala je i s Maraskom, te je jedna od autorica prvih Maraskinih boca za likere.

Ljerka Jovan Šarić aktivno izlaže na samostalnim i skupnim izložbama od početka 1950-ih godina. Izlagala je na *Milanskom triennalu* 1957. godine kao



sl.3 J. Pavelić: Ambalaža za Jugokeramiku iz 1950-ih

sl.4 Današnja ambalaža najveće finske tvrtke za proizvodnju posuđa, Arabija

sl.5 J. Pavelić: Ambalaža iz 1965. za šalicu za crnu kavu autorice Milane Hrčić

članica SIO. Izloženi servis za čaj od fajanse sastoji se od čajnika s pletenom ručkom, šećernice, šalice te manjih i većih tanjurića. Servis se nalazi u zbirci keramike Muzeja za umjetnost i obrt. Zapažen je njen servis za voće na *Prvom zagrebačkom triennalu*, koji je objavljen u nekoliko tadašnjih publikacija (*ČIP*, *Arhitektura* 56), te servis za jelo predstavljen na izložbi *Stan za naše prilike* 1956. godine.

U priči o Jugokeramici 50-ih i ranih 60-ih godina nezaobilazna je Julijana Pavelić, koja, istina, nije keramičarka, ali je svojim grafičkim dizajnom mnogo pridonijela vizualnom identitetu Jugokeramike. Izradila je, naime, vrlo uspješnu ambalažu za Jugokeramikino posuđe. Usporedba današnjeg dizajna ambalaže najveće finske tvrtke za proizvodnju posuđa, Arabije, s rješenjem Julijane Pavelić za Jugokeramiku iz 1950-ih svjedoči o njenom dizajnerskom potencijalu.

Iz 1965. godine potječe njena izvrsna ambalaža za šalice za crnu kavu autorice Milane Hrčić. Rad je izložen na Zagrebačkom salonu 1966., a danas je u

sl.6 Jelana Antolčić: "Trokut"

sl.7 Zlata Radej: Servis za čaj "Talas" je dizajniran 1953./1954., ali je više od dvadeset godina čekao da bude proizveden.



zbirci industrijskog dizajna MUO.

Premda nije bila imuna na loš dizajn, Jugokeramika je brojem kvalitetnih proizvoda nadmašila većinu tvrtki bivše Jugoslavije. Stoga nije čudno da je nagrada *Dobar industrijski dizajn* na Prvom biennalu industrijskog oblikovanja 1964. dodijeljena upravo Jugokeramici.

U povijesti hrvatske industrijske keramike posebno mjesto zauzima Blanka Dužanec, pedagoginja i vrsna keramičarka. Za razvoj uporabne keramike u Hrvatskoj izuzetno je značajna njena inicijativa za osnivanje Tehnološkog odjela u ŠPU u čiji program nastave uvodi predmete tehnologije, modeliranja i konstruktivnog crtanja uporabnih predmeta za industrijsku proizvodnju.

Upravo je postojanje škole i predavača bogatog praktičnog iskustva stvorilo Jugokeramike talentirane kadrove. Na žalost, ova uzročno-posljedična veza između školstva, dizajna i industrije u Hrvatskoj se sustavno ignorira.

Jedna od tipičnih priča o hrvatskom dizajnu vezana je uz servis *Talas* keramičarke Zlate Radej koji je dizajniran već 1953./54., no da bude proizveden čekao je više od dvadeset godina. Kvalitetu dizajna prepoznala je tek 1976. tvornica Hartford porcelana Americana iz Buenos Airesa. Primjerak servisa nalazi se u stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt.

FINSKA - DIZAJN KAO NACIONALNI IDENTITET.

Jednostavnost je najbolja, izostavite sve nepotrebno, razvijte plastičnost forme (Ilmari Tapiovaara, predavač na Taideteollinen Korkeakoulu u Helsinkiju).

Finska, zemlja od otprilike 4.5 milijuna stanovnika, čitavu je povijest provela kao siromašna, više ili manje autonomna, pokrajina Rusije ili Švedske. Poslije Drugog svjetskog rata obje zemlje, i neutralna Finska i tadašnja Jugoslavija, našle su se u teškom položaju, akrobati između Istočnog bloka i Zapada, luksuz koji su si u Europi mogle bezbolno dopustiti tek mnogo bogatije zemlje. Objе pedesetih godina prolaze sličan period intezivne urbanizacije i industrijalizacije.



Zanimljivo je da je Ateneum, finska škola za umjetnički obrt koja je istovremeno sadržavala i zbirke obrtničkih predmeta, sagrađen iste godine (1887.) kad se počinje graditi zagrebačka Obrtna škola i pripadajući joj Muzej za umjetnost i obrt.

Pedesetih i šezdesetih godina hrvatska javnost je među ostalim i kroz izložbe u MUO-u bila vrlo dobro upoznata s finskim dizajnom. Bernardo Bernardi je 1960. dobio stipendiju UNESCO-a za višemjesečni boravak u Skandinaviji. Hrvatski su keramičari izlagali u Oslu i Helsinkiju u sklopu izložbe *Jugoslavenske keramike* 1964. godine. Zvonimir Radić je u svojim tekstovima koristio upravo Kaj Franckov servis *Kilta* kao primjer dobrog dizajna.

Koja je to magična formula Fince u vrijeme velike recesije katapultirala u apsolutne zvijezde svjetskog dizajna? Mješavina sastojaka, čini se: mudro iskorištavanje već postojećeg imidža u svijetu (Aalto, Saarinen); duga tradicija visoke škole za dizajn; izvrsni dizajneri koje je ta institucija proizvela; tvornice koje su te dizajnere znale iskoristiti, te jedan izuzetan čovjek na čelu Finskog društva umjetnosti i obrta - H. O. Gummerus.

Već spomenuta finska Škola za primijenjenu umjetnost 1950-ih je prerasla u Institut za industrijsku umjetnost, a zatim u TAIK (Taideteollinen korkeakoulu, doslovce: Visoka škola za industrijsku umjetnost). TAIK je proizveo, gotovo bez iznimke, sve finske dizajnere u posljednjih pedeset godina. U redove predavača škola sustavno uključuje sve značajnije finske dizajnere.

Godina 1951. bila je ključna godina finskog uspjeha. Dvadeset i pet nagrada te Grand prix na IX. *milanskom triennalu* otvorili su Fincima vrata u svijet.

U isto vrijeme, H. O. Gummerus, predsjednik Finskog društva za umjetnost i obrt, pokazao se kao vrhunski stručnjak u promociji finskog dizajna. S velikom energijom i koristeći se svojim brojnim međunarodnim kontaktima ušao je u projekt predstavljanja finskog dizajna svijetu. Izložba *Design in Scandinavia*, u kojoj je Finska imala značajnu ulogu, pedesetih je godina gostovala u 24 muzeja u Sjedinjenim Američkim Državama. Izložbe pod zajedničkim imenom *Finlandia* obišle su tih godina brojna svjetska središta. Osim na međunarodnom



sl.8 Stella Skopal: Boce za žestoka pića; u stalnom postavu MUO

planu, intenzivno se radilo i na marketingu finskog dizajna u domovini.

Naciji koja je pobjeđena u ratu, na rubu siromaštva, svijest o međunarodnim pobjedama finskog dizajna došla je kao melem na ranu. Vrlo svjesno, osvajači medalja na Triennalu uzdizani su u medijima u kulturne figure, gotovo poput osvajača medalja na Olimpijskim igrama (Ilkka Huovio). Dizajn je Fincima poslužio za izgradnju nacionalnog identiteta.

ARABIA. Arabia je osnovana u Helsinkiju 1873. godine, a specijalizirala se prvenstveno za proizvodnju opeke, izolacija i sanitarija. Preokret u proizvodnom procesu nastupio je 1945. godine, dolaskom Kaja Francka na čelo Arabijinog dizajnerskog odjela.

Na njegovim prvim projektima iskristalizirala se teorija funkcionalnog dizajna koju je Franck kasnije provlačio kroza sve svoje radove, a koja je kulminirala servisom *Kilta*.

U vrijeme intenzivne industrijalizacije i kroničnog manjka stambenog prostora, glomazni servisi prošlosti postali su neupotrebljivi. Kaj Franck počeo je razmišljati o osnovnoj funkciji posuđa, o ritualima pripreme, serviranja i konzumiranja obroka.

Evo što sam Franck kaže o *Kilti* 1970. godine: *Kilta je zamišljena kao svojevrsna osnovna serija s ciljem radikalnog pojednostavljenja ne samo u obliku već i s obzirom na broj dijelova servisa i njihove najrazličitije*

funkcije. Svaki kasniji dodatak servisu bio je u stvari potkopavanje osnovnog koncepta. Neutralna ili gola forma motivirana je idejom da bi se drugi proizvodi (dijelovi starih servisa, lonci, tave, staklo) morali lako kombinirati s Kiltom. Ideja je bila prekinuti sa zastarjelim konceptom uniformnog, cjelovitog servisa.

Dio servisa *Kilta* nalazi se u stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt.

Do svog ukidanja 1975. godine, *Kilta* je proizvedena u 25 milijuna primjeraka. Kaj Franck je, za *Kiltu* i stakleno posuđe iz Nuutajärvi koje je dizajnirao kao dodatak *Kilti*, 1955. dobio *Scandinavian Design Award*. Na XI. triennalu u Milanu osvojio je *Grand prix* i *Compasso d'Oro*, nagradu koju su prije njega dobili samo Museum of Modern Art i Marcel Breuer. *Kilta* je, međutim, proizvedena tek nakon mukotrpne borbe s menadžmentom Arabie, koji se uplašio radikalizama *Kiltinog* koncepta. Jedan od rijetkih tadašnjih Franckovih pristaša bio je Gummerus, u to vrijeme direktor odnosa s javnošću Arabie i Nuutajärvi.

Godine 1981. *Kilta* je redizajnirana i proizvodi se pod novim imenom *Teema*.

Kaj Franck je u to vrijeme bio na čelu vrhunskog Arabijinog tima dizajnera, među kojima su bile Aune Siimes, Kaarina Aho, Ulla Procopé. Tako je na istom Triennalu 1957. godine predstavljen i netom izašao Procopéin servis od vatrostalne kamenine, *Liekki* (Plamen).



sl.9 Ateneum, finska škola za umjetnički obrt, sagrađena je 1887.godine kada se počinje graditi i zagrebačka Obrtna škola i Muzej za umjetnost i obrt.

sl.10 Finski paviljon na XI. milanskom triennalu, 1951.

sl.11 Kaj Franck: "Kilta"



Liekki je nagrađen na *Triennalu*, a po popularnosti slijedio je odmah nakon *Kilte*.

Već pedesetih godina Tapio Wirkkala (1915. - 1985.), jedno od najznačajnijih imena svjetskog industrijskog dizajna, započeo je dugogodišnju suradnju s Rosenthalom, nakon što je za njih napravio vrlo uspješan servis *Finlandia*.

Kao kuriozitet, moramo spomenuti i vjerojatno jedinu suradnju finskog i hrvatskog industrijskog dizajna do koje je došlo u tvrtki Rosenthal. Naime, na servis Tapia Wirkkale iz 1978./79. apliciran je slikani ukras Ivana Rabuzina. Pomalo nesretno rješenje koje svojom dekorativnošću negira samu bit naboljeg finskog dizajna, lišenog svega suvišnog.

Primjerak ovog servisa nalazi se u stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt.

ZAKLJUČAK. Uspjeh finskog dizajna nije čudo koje se dogodilo samo od sebe i preko noći, već je čvrsto dirigirani projekt koji se temeljio na izvrsnom proizvodu.

U usporedbi dviju zemalja posebno iritira da je



Hrvatska bila - barem po talentu - tih godina u mogućnosti učiniti slično. Na žalost, u obrazovnim, proizvodnim te institucijama vlasti podrška je u potpunosti izostala. Dakako, mora se uzeti u obzir činjenica da je u to vrijeme Hrvatska pripadala svijetu socijalističke netržišne ekonomije kojoj nije trebao dizajn da plasira svoje proizvode. Međutim, otvoreno je pitanje zašto Hrvatska, tj. Jugoslavija nije, poput Finske, iskoristila dizajn kao politički adut za afirmaciju zemlje u svijetu. Na koji se način imitacija "prezrenih" kapitalističkih proizvoda (a što je bila masovna praksa naših tvornica) uklapala u viziju novog socijalističkog poretka toliko superiornog svim drugim sistemima?

Slična je pitanja prilično provokativno postavljao i Bernardi u *Arhitekturi*, 1959. godine. Upozoravao je i na kroničan manjak visokoškolovalanog kadra, ova tema ga je zaokupljala čitavog života.

Osim osnutka Studija dizajna, u Hrvatskoj se po pitanju dizajna ništa značajno nije promijenilo. Tadašnje žolopojke stručnjaka čitaju se jednako aktualno i danas. U Hrvatskoj nikako da se dogode dva bitna faktora u isto vrijeme - i obrazovani stručnjaci i industrija kojoj oni trebaju. Velika domaća industrija gotovo je izumrla, one tvornice koje još postoje zaleđene su u prošlosti ili su čak, poput Inkeri, nazadovale, pa više nemaju ni onoliko smisla za dizajn koliko su nekad imale.

Pedesetih godina postojala je industrija bez dizajnera, danas postoje dizajneri bez posla. No, najveća tragedija hrvatskog dizajna i obrazovanja sastoji se u tome da je, čekajući da se otvori Studij dizajna, Hrvatska nepovratno izgubila izuzetan potencijal. Mnogi veliki hrvatski dizajneri koji su se okušali u praksi otišli su a da nisu prenijeli znanje i iskustvo novim generacijama dizajnera. Taj propust je neoprostiv grijeh koji ide na dušu svih onih institucija koje su kočile otvaranje takve škole gotovo 50 godina.

Za kraj, Bernardijev tekst iz 1959. koji najbolje ilustrira zatvoreni krug u kojem se vrti hrvatski industrijski dizajn:

Likovna situacija u našoj proizvodnji je u mnogočemu slična onoj, koja je vladala pred osnivanjem Bauhausu. Stanje u mnogim našim industrijama u pogledu oblikovanja industrijskih produkata, bilo je, a i još je konfuzno, kaotično i bez određene likovne i estetske orijentacije.



sl.12 Kaj Franck: "Teema"

Prototipovi nastaju ili automatski iz proizvodnje ili po stranim katalogima, revijama, uzorima i licencama, ili čak neovlaštenim prisvajanjem stranih modela. Problemi nisu teoretski definirani, kriteriji nisu formulirani, a niti se praktičkim mjerama stvaraju uvjeti za njihovo rješavanje. Negativne posljedice očituju se u likovnom balastu, kojim se opterećuje potrošač, u opremi i artiklima, čija je uporabljivost problematična, a estetska vrijednost nedovoljna, - i u supremaciji inozemne robe nad velikim dijelom domaće, na našem i vanjskom tržištu.

(Bernardi, Bernardo. *Definicija i društveni značaj industrijskog oblikovanja*. // Arhitektura, broj 16, 1959.)

LITERATURA

1. Aro, Pirkko. *Arabia Design. Helsinki*. // Kustannusosakeyhtio Otava, 1958.
2. Huovio, Ilkka. *Invitation from the Future: Treatise of the Roots of the School of Arts and Crafts and its Development into a University Level School 1871 - 1973*. // Tampere: Acta Universitatis Tampensis, 1998.
3. Nikula, Riita. *Architecture and Landscape, the building of Finland*. // Keuruu: Otava Printing Works, 1993.
4. Nyman, Hannele. *Aune Siimes: master of porcelain*. // Form Function Finland, 2 (2000.), str. 60.
5. Peltonen, Jarno. *Kaj Franck*. Porvoo: WSOY, 1992.
6. Taylor-Wilkie, Doreen (ur.). *Finland*. // Singapur: APA Publications (HK) Ltd, 1996.
7. Petrović, Branko. *Umjetnost i industrija*. // ČIP 58 (1957.)
8. *Alla Undicesima Triennale di Milano*. // Domus, 336 (1957), str. 1.
9. *Alla XI Triennale di Milano*. // Domus, 337 (1957), str. 17.
10. *Industrijsko oblikovanje*. // ČIP, 77 (1958)
11. Bernardi, Bernardo. *Definicija i društveni značaj industrijskog oblikovanja*. // Arhitektura, 16 (1959.), str. 6.
12. Venturini, Darko. *Drugi Zagrebački Triennale*. // Arhitektura, 16 (1959.), str. 21.
13. *Umetnost oblikovanja*, referati za II. Kongres SLUPUJ. Beograd: Kultura, 1959.
14. Radić, Zvonimir. *Umetnost oblikovanja*. // Arhitektura, 16 (1959.), str. 41.
15. Richter, Vjenceslav. *U povodu prvog broja "Informativnog biltena"*. // CIO - informativni bilten, 1 (1965.)
16. Munk, Zdenka (ur.). *Muzej za umjetnost i obrt 1880-1970*. // Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1970.

17. Košak, Gregor (ur.). *Oblikovanje v Jugoslaviji*. // Ljubljana: ČGP Delo, 1970.
18. Keller, Goroslav. *Design*. // Zagreb: Vjesnik, 1975.
19. Baričević, Marina. *Povijest moderne keramike u Hrvatskoj*. Zagreb: Školska knjiga, 1986.
20. Bernik, Stane. *Bernardo Bernardi*. // Zagreb: Grafički zavod Hrvatske i Nacionalna i sveučilišna biblioteka, 1992.
21. Vukić, Feđa. *Stoljeće hrvatskog dizajna*. // Zagreb: Meandar, 1996.

Primljeno: 28. ožujka 2003.

THE BEGINNINGS OF INDUSTRIAL DESIGN IN CROATIA. A COMPARISON BETWEEN INDUSTRIAL DESIGN OF CERAMIC WARE OF THE 1950S IN CROATIA AND FINLAND

There are several climate zones and two thousand kilometres that separate Croatia and Finland. However, they share a similar history of small underdeveloped nations that experienced a strong wave of industrialisation and urbanisation during the fifties.

The authoress - a curator at the Museum of Arts and Crafts, which has had a Collection of Industrial Design since the fifties - took interest in following the development of a significant aspect of industrial design - the design of ceramic dishes, in which both countries started out from a similar starting point. In this text the authoress has tried to analyse the circumstances that have followed the development of industrial design in both countries and has attempted to compare individual specimens of Croatian and Finnish ceramic ware from the 1950s that are in the Museum's holdings, some of them even exhibited at the permanent exhibition.

In the production of ceramic ware the Finnish firm Arabia today holds a spot at the very top of design in the world, while the Croatian Inker, the formerly successful Jugokeramika, is near the very bottom.

In comparing the two countries, the authoress stressed that Croatia was, at the time, at least with respect to talent, in a position to achieve similar results. Unfortunately, there was absolutely no support forthcoming from educational, production and state institutions. Naturally, we need to take into account that Croatia was at the time a part of the socialist non-market economic system that had no need for design that would help it sell its products. However, the question remains why Croatia, namely Yugoslavia, did not use design as a political tool for promoting the country internationally in the same way that Finland did.

The laments of the experts at that time resonate with the same significance even today. Croatia seems unable to bring together simultaneously two factors - trained experts and an industry that needs them. In the fifties there was industry without designers, now we have designers that have nowhere to work. However, the greatest tragedy of Croatian design and education is reflected in the fact that Croatia irrevocably lost an exceptional potential during the time we had to wait for a design study course to be implemented. Many great Croatian designers who have had practical experience have gone without transferring their knowledge and experience to new generations of designers.